《乐论》创作思想解读

张学海 西藏民族学院

[摘要]萨迦·贡噶坚赞的《乐论》是藏族古代音乐理论的经典。《乐论》从“论音”、“作词”和“音、词结合运用的规定”三个方面全面阐述了藏族古代声乐艺术创作的思想，注重音乐形态的创造，提出了“悦耳动听、节奏熟练，停顿恰当，语言优美，出自音、词的巧妙配合。”的美学观点，反映了藏族传统文化的特点。

[关键词]贡噶坚赞 《乐论》 音乐形态 创作

萨迦·贡噶坚赞（1182–1251年）是西藏藏传佛教萨迦派的“四祖”。在西藏古代历史上，他不仅是为祖国统一事业做出重要贡献的政教领袖，而且是一位学富五明的著名学者。他在佛学、文学和语文学（词藻学、音韵学）等方面多有建树，对藏族后代学者产生了重要影响。他的音乐理论著作《乐论》[①]，总结了十三世纪西藏的音乐实践，阐述了音乐创作的基本思想，是藏族音乐理论的奠基之作。它丰富了西藏古代的艺术理论，对其后藏族的音乐理论和实践产生了重要而深远的影响。

《乐论》所论述主要对象是西藏十三世纪以前的音乐实践，其时藏族的音乐艺术还是来自社会生产和生活的质朴的形式，以民歌为主要音乐形式，“据藏文史籍《拉达克王统世系》记载，远自吐蕃王国之前第十代首领德晓勒（赞普）时期（约公元前425–385年）‘鲁’（泛指徒歌）和‘卓’已经十分丰富。”[②]那时音乐还是人们在社会生活和生产劳动中思想感情的率直、真切的表达方式，器乐及其所代表的音乐技术还不够发达。18世纪多仁·丹增班觉从内地学习中原戏剧和乐器演奏归来，带回来内地的乐器，组建乐队，用器乐合奏伴奏民间小调的演唱，至此，西藏世俗音乐中开始出现了器乐合奏的形式。此前，原始宗教乐舞和藏传佛教寺院乐舞，虽然已有以鼓、筒钦、比汪等乐器伴奏或合奏，一方面乐器简单，另一方面也从属于原始祭祀和供奉酬神的宗教需要，具有神圣性的宗教品格，乐器的演奏技术只是掌握在少数神职人员的手中，并仅仅在盛大的宗教节庆才得以展现，所以乐器的演奏和合奏的技巧在那时候并不普及。因而在《乐论》中，贡噶坚赞虽然将音乐划分为“俱生乐”和“缘起乐”，但是重点讲述“俱生乐”，即声乐，在西藏古代是指以民歌为代表的歌唱艺术。而把“缘起乐”，即器乐的演奏技巧略去不讲。这是《乐论》对音乐创作思想的阐述的基本语境。

《乐论》在结构上包括序言、正文和结束语，其中正文包括“论音”、“论词”和“音、词的结合规则”三个部分，揭示音乐艺术形态的形式规律，提出了音乐艺术创造的原则和方法，体现了形式主义的音乐主张。我们知道，音乐形态是音乐审美观念和行为的载体与基础，它是人类自身心理情感意象的外化和物化形式，也是音乐艺术创造的关键因素。《乐论》突出了音乐艺术形态构成的原则，揭示音乐艺术形态创造的基本规律，具有很高的理论价值。本文将围绕《乐论》结构上的三个方面，详细解读和阐释其音乐创造的思想和理论价值。

音乐是情感表达的艺术。“还在人类运用概念表达情感之前，人类就已经运用音腔声调作为表达情感的最直接的手段。”[③]所以，乐音形态是音乐美感表达的基本形式。而“在民族音乐，一些特殊的乐音形态，对构成独特的美的音乐风格，是必不可少的。”在《乐论》的“论音”部分中，贡噶坚赞通过对乐音的分类、形态和组合规律三个方面，说明了从音调（音乐基本元素），到表现形式，再到变化运动及其规律，从静态到动态两个方面论述了乐音形态的建构方法。我们知道，音乐存在的音响形态首先是一种物理声学现象，它与一般的声音形态不同，需能为人的听觉感官所感知，并因感官的快感而引发内在情感的愉悦，所以它作为一种声音现象，是特殊的，即为“乐音”。《乐论》首先对音乐进行了分类，“欲将音乐分两类：俱生乐和缘起乐。”所谓“俱生乐”是指靠人体发音部位如胸、喉、颚、舌、鼻、齿、唇等部位发出之乐音，即声乐。而“缘起乐”是指靠人的肢体弹拉撞击发出的乐音，即器乐。器乐需要通晓乐理和演奏的技巧，需要人与乐器的合一，才能实现音乐的美

感效应，它对知识和技术提出了较高的要求。而声乐仅需合理运用发音部位，掌握调整气息的方法，就能发出美妙的音声。就民歌或早期的音乐形式而言，显然声乐重于器乐，所以在《乐论》中重点阐述了“俱生乐”。其次，《乐论》依据发声的不同，论述了音调的四种表现形式，即扬升、转折、变化和低旋。扬升，是指起音后由低升高的音；转折，是指高音转为下降的音；变化，是指起伏变换的音；低旋指低而平缓的音。在这里，贡噶坚赞概括了音调的四种基本动态形式。详细说来，每个音调在发声的过程中，又会有丰富的变化，“转折有单一和重复，有二、三、四等各种转折。变化有喉、舌、鼻音变化，它们分别使用长音和短音。低旋分为长与短两种，其区别是首、尾稍简略。”四类基本音调在实际上都有应用，“但我们看到主要应用的是扬升”它的发声方法是：“扬升以平直、上升、收拢、褒扬和贬抑的声调发声。”在藏文注释中用藏文的五元音表示，a 表平直，e 表上升，i 表收拢，o 表褒扬，u 表贬抑。并用形象的比喻来说明，发平直音应该像弓射出的箭。而在不同类型的歌曲中，四种音调的应用各有侧重，“祭祀歌曲以变化为主，鲁体民歌以扬升为主，唱因缘经变化音短促，随言的变化和扬升短促，总之到处可应用四类音调。”每一音调的发声方法不同，所以各自有不同的要求，“在扬升时要正而直，变化时要转化变换，转折要弯曲，低旋要柔和，所有的音调要柔美。”由于，“单一方式唱不出优美歌声，它们交织组合在一起，才能听起来悦耳动听。”也就是说，音调作为构成音乐形态的元素，它的有规律的组合才能形成表达情感的音乐形态。所以，《乐论》的论音部分，最后重点阐述了四种基本音调有机组合的规律。第一，混合，即各种音调的综合运用，它既可以用于曲子的首、中、尾，也可以是二种、三种或四种音调混合。具体来说，“在扬升转入转折，和转折转入扬升上，结合变化转入低旋，和低旋转入变化；在扬升转入变化和变化转入扬升上，结合转折转入低旋和低旋转入转折；在扬升转入低旋和低旋转入扬升上，结合转折转入变化和变化转入转折。”第二，重复，包括“在单一本音上”的重复与“结合重复的他音”的结合重复两种，“或本音、或他音、或混合，可有二、三、四种任意结合。”重复能增加抒情色彩，凸显主题。第三，音调与歌词音调结合。“语言字调的高低升降影响着音乐旋律的高低升降，语言的句逗影响着音乐的节奏。”④每个词都有自己的音调，这些音调也可以分为上述四种基本形式，只不过，词的“音调可以分为两类，即不表词义的音调，和具有词义的音调。”在音乐中要注意音乐的音调与歌词的音调的结合，“在扬升音上结合转折歌词，在变化音上结合低旋歌词，在扬升音上结合扬升歌词，在转折音上结合转折歌词，在变化音上结合变化歌词，在低旋音上结合低旋歌词，反之歌词上结合各类音亦可。”曲调和词的声调的有机结合，才能构成和谐统一的乐音形态，表达与之相应的情感内容。“汉藏语系的声调对音腔的形成有一定的影响，音腔的渐变过程所具有的线性的美，使音阶的动态由一个个腔联接起来，而不是一个个孤立的点。”⑤第四，节奏。“作为乐音运动第一要素的节奏，始终起着灵魂的作用。”③它是乐音形态整体结构意义上的一种存在，表现为一定乐音运动的强度、长度和速度。在创作中，它体现为乐音的时间流动上，一定音调暂歇与转换。《乐论》论及节奏，强调对整个曲子，要“精通其界限”：“如从何处扬升，何处转折，何处变化，何处低旋，何处置词音，使用何种词音，何处为赞颂，何处为贬抑，何处要紧缩，何处要放松，何处为音调，何处为词，何处为快速，何处为慢速，何处为强音，何处为弱音，何处要使用中音，何处间杂混合。”音调的强弱、长短和快慢作为节奏的构成要素，都为了满足音乐情绪表达的要求。《乐论》阐述了上述四种基本的音调组合规律，揭示了乐音形态构成的基本原则。其中由不同的音调构成了和谐统一的乐音形态的观念，体现了多样统一的形式美规律。

“若不善于独立编词，即或内容好又有何用。”《乐论》在正文的第二部分，结合藏语文学，尤其是诗歌的特点，提出了歌词创作的思想，既反映了歌曲创作中作词的一般原则，更体现藏民族独特的文化和心理。对格式的分类，对叙述和比喻的界定，以及对体裁的划分，都体现鲜明的藏族文化的特点。《乐论》认为乐音形态表达的情感内容，需要用歌词加以深化和升华，所以在“论词”之初，就强调了创作歌词的重要性。接着，《乐论》从以下三个方面，论述了作词的规则。首先，根据歌曲的题材或接受对象，对词的格式做了分类。一方面，对象作为本体各有差异，“至尊说：‘功德、智慧、教养、种姓，以及年龄、资财富足等六种，它们做为高贵品德有不同特点，对其敬重的表示方式不同。’”另一方面，对象具有不同的特点，“总之，按各种人所熟悉的事物，因人而异地迎合其心意说话，佛陀也曾经说过这番言语，这是众生归依的方法”，因而，“与国王议政，与贤者讲礼仪，与英雄论战争，与妇女谈饰品，与商人谈生意，与农夫说庄稼，与放荡不羁者说愚弄人的言语。”《乐论》对社会生活的认识和区分，显示出藏传佛教思想的深刻影响。依据这些带有浓厚宗教烙印的观念，《乐论》将歌词的格式做了分类：“对伟人们予以赞颂，对卑劣者予以贬抑，对竞争者予以辩驳，演唱使他们都喜欢的歌。”针对不同的对象和题材，分别采用赞颂、贬抑、辩驳和所有人都喜欢的词，使之易于接受。在这里，词性表征着它所描绘对象及其特点，当然也规范着写作的方法。其次，《乐论》论述了“如何赞颂、贬抑和抗衡，和让人喜悦的作词要领。”藏语文学把写作手法分为两类，即直叙和比喻。直叙又分为直叙本体和直叙

本体特征，“直叙本体即仅仅表述本体的身、语、意的功能；对身、语、意以外其它方面，诸如财富、政权、种姓、功德、慈善和善言慰藉等予以称赞，这就是赞颂本体所具有的特征。”显然，“若缺了本体，就很难表述其特征。”本体和本体特征的划分，体现了藏传佛教哲学的基本思想观念。比喻的手法是建立在对相似事物特征的观察之上的，“‘与彼相似的即是你’，表示同状的手法即比喻。”在使用比喻的时候，“要首先观察褒贬等对象，然后再看用词是否恰当。”在藏语中，这些比喻具有程式化与规范性的特点，体现藏族传统文化的特点。“如说像大地、金子、海、龙、风以及多闻子等。”这六种比喻都是用来褒扬的比喻，大地喻博学者，金子喻具有智慧者，大海喻威力，龙喻种姓高贵，风喻年长，多闻子为北方财神，喻富有。“另外欲说似枯井、水泡、似根贝果、石垛，似鹦鹉以及老鼠。”都是用来贬抑的比喻，与褒扬相反，枯井喻学识贫乏，水泡喻无智慧，根贝果是一种有毒的树所结的果实，喻无学，石垛喻种姓低贱，鹦鹉喻幼小，老鼠喻吝啬。这种程式化的比喻，常常以两相对比的形式出现，再如“日、月以金、银做比，善、恶以光明和黑暗做比，左、右以王、臣做比等等。”程式化的比喻是藏族人在社会生活中意识积淀的结果，体现了藏族传统的文化心理。最后，《乐论》论述了歌词的体裁。“通常具有曲调的歌词，不论字数相等或不等，都要使之成为颂体格式。”颂体是指藏族的格律诗。颂体格式，是每四句一首诗的格式，每个诗句不论是七个字、九个字或更多的字，对一首诗来说要求每句的字数相等。因为“格律简便得当”，歌词常常使用是被称作“随赞”的诗格。随赞，是一种每首诗为四句，每句八音节，重音和轻音都有固定位置的格律。在藏语诗歌中，随赞还有很多的分类。虽然歌词都要运用诗歌的形式，但是在不同场合中，采用的诗歌类型却有差异：“他们在祭祀时使用诗词，在多数人不懂音乐的集会上，在歌唱时要使用原始词[①]，对因修行尚浅的修行者，为使领悟因缘也用原始词，对于其他显密宗的追随者，可随心所欲地使用‘随言’[②]体。”歌词的诗歌格律形式会随着社会生活的类型变化而变化，表征着藏族音乐艺术重视社会功能的特点，把音乐当做社会生活中人与人，人与神、人与自然共同交流的手段。最后，《乐论》提出歌词创作的审美原则：“人们皆懂，读来顺口，合乎实情，比喻妥贴，前后不重复，也不矛盾，善知分、合方称上品。”所谓“善知分合”是指词过长要适当分散为多个句子，如果词过短则应适当合并，以适合曲调的要求。

《乐论》在分别阐述了音调与歌词的创作方法和规则之后，第三部分论述了“音、词结合的规则”在声乐艺术中，乐音形态是由音调和歌词两方面构成的，所以《乐论》说音乐艺术的美出自于音与词的巧妙配合。即使人们因为年龄、性别、地域和文化的差异，“有不同的发音变化特点”，既要“精通歌词”，也要“重于练曲”“以熟练之音调变化去适应于语言，以优美之词句打动他人。”只有“音、词的巧妙配合”才能“悦耳动听、节奏熟练，停顿恰当，语言优美。”这一观点反映了藏民族在音乐艺术，尤其是声乐艺术上的审美理想。藏族歌唱艺术中，音与词相互结合形成了“柔美”的审美风尚，“汉藏语系诸民族的传统音乐中，音腔得到充足的发展并升华为审美观念。在这种观念的影响下，表演者会刻意在音腔上着力，使每一个音在动态中都有丰富的音色、音高、力度的变化。因而在音乐形态上，也会出现音与音连接的丰富变化，在音腔的渐变动态上出现多姿多彩的线性美。”[⑤]这种柔美的审美风格突出表现在藏族“缜固”的演唱方法。“缜固”，意为嗓子拐弯处。在藏戏唱腔和藏族民歌中，它是一种通过嗓音的婉转变化的演唱技巧，是藏族声乐艺术中具有特征性的可以辨识的符号，具有鲜明的地域特点和民族风格。

乐音形态的创造，是音乐创作的主要任务和内容，而对乐音形态的感知，是形成音乐美感效应的基础。一定的音响形式，之所以成为乐音，表面上看，是人的听觉感官适应、调整、选择的结果，其实质是特定社会文化环境的价值判断。藏族传统社会的生活经验，影响了创作者对乐音的独特感知，形成具有民族特性的乐音形式，它是民族审美意识对象化的结果。黑格尔说“音乐的基本任务不在于反映出客观事物，而在于反映出最内在的自我，按照它的最深刻的主体性和观念性的灵魂进行自运动的性质和方式。”[⑥]《乐论》的音乐创作理论思想，深刻地反映藏族人民在独特的社会生活中，形成的文化心理和内在的精神气质。

（责任编辑：杨　建）

注释：

①萨班·贡噶坚赞著，赵康译，《乐论》，中央音乐学院学报，1989年第4期下文未加注解的引文均出自《乐论》

②嘉雍群培著，《藏族文化艺术》，中央民族大学出版社2007年版，第1页

③修海林、罗小平著，《音乐美学通论》，上海音乐出版社2002年版，第295页，第311页

④杨荫浏著，《语言与音乐》，人民音乐出版社1983年版，第87页

⑤杜亚雄著，《少数民族音乐概论》，人民音乐出版社1992版，第393、394页

⑥黑格尔著，《美学》第三卷上册，商务印书馆1979年版，第332页

【本文为2013年西藏高校人文社科项目“藏族《乐论》文艺美学思想研究”系列成果之一。】